

So Multiples

Le multiple dans l'art de Daniele Buetti : entre subversion et séduction

Nathalie DIETSCHY

Nathalie.Dietschy@unil.ch

Introduction

En 1995, l'artiste suisse Daniele Buetti débute deux séries : *Good Fellows* et *Looking for Love*. Il reprend des pages de magazines de mode et intervient au verso de l'image en gribouillant au stylo des arabesques (*Looking for Love*) ou des noms de marques prestigieuses (*Good Fellows*) sur les corps des tops models représentés. Le recto de la page de magazine présente alors des sortes de boursouflures du papier dues à l'appui du stylo au revers. En photographiant le recto transformé, les traces du stylo donnent l'impression d'une intervention réelle sur le corps des mannequins (« pseudo-scarifications »).

La démarche en trois étapes de Daniele Buetti synthétise les enjeux du multiple. D'abord, l'artiste utilise des photographies d'un magazine (l'original) ne lui appartenant pas. Puis, il gribouille sur cet original en adoptant une position de renversement ; il n'intervient pas de front mais au dos, afin de donner l'effet de « pseudo-scarifications » (la matrice). Enfin, la matrice est photographiée (l'épreuve). Les épreuves photographiques de Buetti existent en plusieurs exemplaires et divers formats. Les trois strates du processus de création sont primordiales dans la compréhension des deux séries que l'artiste associe très souvent dans ses accrochages généralement mis en scène comme des parois de posters (« pinwalls ») ou au sein d'installations.

L'enjeu du multiple est double chez Daniele Buetti et c'est ce que nous tenterons de démontrer : à la fois, le multiple est instrument de subversion – il émerge au sein d'un procédé artistique ambigu – et il est outil de séduction – il permet la profusion des épreuves – stratégie utilisée par l'artiste pour attirer l'attention du spectateur.

Stratégies de subversion

La reprise d'œuvres préexistantes

En premier lieu, Daniele Buetti utilise des clichés de mode dans les magazines de *lifestyle*. Cet usage d'œuvres d'autrui n'est pas nouveau et renvoie plus particulièrement à Richard Prince qui, à la fin des années 1970, utilise des reproductions publicitaires qu'il rephotographie (en recadrant et supprimant les textes). Cet acte iconoclaste que marque l'appropriation d'un imprimé publicitaire est doublé d'une recontextualisation (l'artiste donne un titre au cliché et le signe). Prince ne change rien à l'original, excepté le cadrage de la prise de vue ce qui constitue, dans le domaine artistique, une intervention non négligeable. Sur le plan juridique, cette appropriation pose problème¹, même si Richard Prince acquiert les droits des images rephotographiées. Pour Prince, la simple recontextualisation des publicités les porte au rang d'œuvre d'art, en même temps qu'il s'applique à exhiber la pauvreté de l'original. En effet, le grain des clichés de départ est fortement visible et la mauvaise qualité des reproductions commerciales sélectionnées est un choix délibéré de l'artiste.

Buetti, quant à lui, ne demande aucune autorisation et soulève dès lors plusieurs questions quant au droit d'auteur. La reprise de photographies tirées des magazines le positionne comme un manipulateur d'images qui agit selon un mot d'ordre : la subversion.

L'intervention au verso

L'usage d'œuvres préexistantes connaît un réel essor à l'époque Dada et chez les Surréalistes qui en font principalement usage sur un mode parodique. C'est le cas de la carte postale de la *Joconde* sur laquelle intervient Duchamp pour la revue dadaïste de Francis Picabia, 391. En 1919, Marcel Duchamp détourne le célèbre tableau de Léonard de Vinci en affublant Mona Lisa d'une moustache et d'une barbiche. Son geste est ouvertement caricatural et humoristique comme le prouve le titre provocateur qu'il lui donne (*L.H.O.O.Q.* : « elle a chaud au cul »). Chez Buetti, l'intervention au stylo à bille sur des pages de magazines de mode n'est pas de l'ordre de la parodie mais constitue un moyen d'entrer en contact avec les beautés immuables et idéales des publicités. Cette démarche renvoie plutôt à la série des *Aquarelles* de Philippe Meste. Entre 1995 et 2000, celui-ci présente des images de mannequins trouvées dans les magazines de mode sur lesquelles il a éjaculé. Se revendiquant héritier de Piero Manzoni et de sa *Merde d'artiste* (1961), Meste substitue à la palette de l'aquarelliste, son fluide corporel dans un geste à la fois radical et subversif. Il confirme par-là même le fantasme que ces icônes de beauté provoquent. Or, contrairement à Duchamp, Meste, ou encore à Arnulf Rainer et ses surpeintures (*Übermalungen*), Buetti n'attaque jamais l'image de front, mais intervient au verso de l'image² : « En pressant mon stylo, j'ai découvert que ce geste avait des qualités esthétiques, c'était bien entendu ludique, mais aussi subversif dans le sens où l'image était en quelque sorte prise à revers »³. Ainsi, il adopte littéralement un geste de détournement, puisqu'il tourne l'original pour ses gribouillages, avant de le retourner à nouveau afin de photographier l'effet obtenu. De plus, en créant l'illusion d'une réelle intervention sur le corps, Buetti ridiculise les pratiques sacrificielles et douloureuses du Body Art. Les traces du stylo deviennent un outil de dialogue pour, non seulement tester la beauté stéréotypée et parfaite des tops models et en repousser les limites, mais aussi défier l'œil du spectateur : « En intervenant, on crée une tension et cette tension fait que dans l'attraction, il y a peut-être un autre mouvement qui

peut s'avérer morbide. Il s'agit toujours d'en faire plus »⁴. Le spectateur est alors pris au piège, à la fois attiré par les atouts physiques des mannequins et répulsé par l'ajout sournois et iconoclaste de l'artiste.

La multiplication des épreuves

La prise de vue des pages de magazines altérés constitue la dernière étape du processus artistique de Daniele Buetti. Celle-ci est essentielle car elle permet de semer le trouble chez le spectateur. La photographie efface en effet les traces du stylo et révèle les « pseudo-scarifications ».

Le développement des épreuves définit, quant à lui, la valeur de chaque œuvre de l'artiste. Buetti réalise différentes éditions de ses photographies (C-Print). La galerie Bernhard Knaus à Francfort propose le cliché C-print *Blue Arabesque* (série *Good Fellows*, 1996/2002) en format 80 x 60 cm pour 980 €, une œuvre tirée à 15 exemplaires (+ 2 E.A.) Cette œuvre est également disponible (*Sans titre*, 2002) à la galerie Reinhard Hauff à Stuttgart et existe sous diverses formes : en grand format (180 x 120 cm) et à tirage unique (+ 1 E.A.), ainsi qu'en formats petit et moyen (30 x 40 cm, 50 x 75 cm, 75 x 100 cm) et à trois tirages (+ 1 E.A.). La même épreuve C-print, *Blue Body* (1996), est disponible à la galerie milanaise B&D Studio, en format 100 x 75 cm. Le site de la galerie bruxelloise Aeroplastics vend plusieurs photographies encadrées (C-Print sur aluminium). Les clichés existent soit en grand format (120 x 180 cm) et à tirage unique (+ 1 E.A.), soit à 3 exemplaires et de taille moyenne (50 x 70 cm ou 70 x 100 cm, + 1 E.A.). Les prix varient selon leur format et le nombre d'éditions, mais les tirages uniques en grand format augmentent considérablement leur valeur marchande. Daniele Buetti propose non seulement des épreuves photographiques mais aussi des assemblages d'épreuves qu'il nomme « Pinwand » ou « pinwall ».

Les « pinwalls » rendent compte de la complexité des stratégies d'édition de Buetti car ils constituent des assemblages confus des œuvres réalisées par l'artiste, à première vue soumis à aucune logique précise. En effet, dans ses premiers « pinwalls », il mélangeait les deux séries *Good Fellows* et *Looking for Love* et y insérait parfois des matrices. Autrement dit, un « pinwall » pouvait être constitué d'épreuves photographiques et de pages de magazines gribouillées (non photographiées). C'est le cas du *Pinwall n° 10* (1996) qui se compose de soixante-deux images des deux séries, de différents formats, des épreuves photographiques et quelques pages de magazines non photographiées. Ces « pinwalls » comportent à la fois des matrices et des épreuves et permettent au spectateur de déceler les différentes étapes du processus artistique de Buetti. En effet, la matrice inclut des boursouflures du papier dont l'épaisseur est clairement visible, alors que l'épreuve photographique efface toute trace d'une intervention au stylo et donne l'illusion de réelles scarifications. Au fur et à mesure de sa réflexion, Buetti a cessé d'insérer des pages de magazines gribouillés et n'a exposé que des épreuves photographiques. De plus, une épreuve peut être découpée pour les besoins d'un « pinwall ». Dans le *Pinwall n° 10*, plusieurs épreuves ont été recadrées aux ciseaux. Ces clichés découpés apparaissent parmi d'autres laissés intacts. On reconnaît certaines épreuves utilisées dans d'autres « pinwalls », ainsi que des œuvres également disponibles à tirage unique en grand format ou à trois tirages numérotées et signées.

Les « pinwalls » rassemblent plusieurs épreuves photographiques et posent des questions d'exposition et d'archivage. Buetti réalise un plan (un « diagramme ») à l'intention

des galeries et musées qui exposent ses « pinwalls ». Au départ, il ne numérotait aucune épreuve et fournissait simplement une photographie du « pinwall » afin de le recréer sur un mur. Le Musée de l'Elysée de Lausanne possède une œuvre (*Looking for Love*, 1996, 220 x 180 cm) conservée « démontée » dans une boîte d'archive. Le diagramme de Buetti présente le montage final et permet de situer visuellement chaque épreuve dans le « pinwall ». Les numéros et lettres qui définissent chaque épreuve ont été ajoutés par l'équipe technique du Musée de l'Elysée pour des questions d'archivage. Par la suite, l'artiste numérote lui-même ses épreuves et indique chaque référence sur son diagramme. Cette précision, loin d'être anecdotique, illustre le désintérêt fétichiste de l'artiste envers chaque pièce de son travail et prouve que le souci principal réside dans l'effet final obtenu sur le mur. Une fois insérée dans un « pinwall », chaque épreuve d'un « pinwall » n'a pas de statut propre mais se lit parmi une multitude d'autres épreuves du même type.

Le rapport de Buetti à l'édition est donc ambigu. Il en ressort plusieurs points importants : d'abord, les deux séries constituent une sorte de « work in progress » et leur production ainsi que leur exposition comportent des variations suivant le développement de la réflexion de l'artiste. Une matrice pouvait être convoquée dans un « pinwall » des débuts, alors qu'ensuite seules les épreuves photographiques seront retenues. De plus, l'usage d'une matrice est multiple ; selon le contexte dans lequel l'épreuve est exhibée, l'artiste réalise soit un tirage unique soit plusieurs exemplaires de formats très divers. Enfin, les installations de l'artiste, à première vue une accumulation désinvolte, se révèlent être dûment réfléchies et suivent un arrangement clairement défini.



Figure 1.
Daniele Buetti, *Pinwall n° 10 (Pinwand 10)*, 1996.
 Assemblage de photographies et pages de magazine altérées clouté au mur, 183 x 124 cm, unique.
 © Courtesy Galerie Aeroplastics, Bruxelles, Belgique.

Mécanismes de séduction

Accrochages

La manière d'exposer est essentielle dans la démarche de Daniele Buetti. Les deux séries *Good Fellows* et *Looking for Love* sont la plupart du temps associées sans distinction. Lors de l'exposition *Does Time Dance with Memories* (29 novembre 2003 au 14 février 2004), à la galerie Bernhard Knaus à Francfort, les photographies sont exposées de manière classique, en solo, sous verre et encadrées. Développées en grand format, elles sont accrochées au mur par paires ou simplement posées parterre contre les parois. En 1996, au Kunsthalle Palazzo de Liestal, des diapositives des clichés sont projetées sur les parois⁵, engendrant une monumentalité étonnante aux deux séries ; les épreuves prennent possession des surfaces murales et apparaissent comme des sortes de fantômes, véritables icônes intouchables, puisque dématérialisées.

Cependant, l'accrochage réalisé par Buetti consiste généralement en la multiplication confuse d'épreuves, punaisées à même le mur : le « pinwall ». Dans l'installation de 1997, au Festival Atlantico à Lisbonne (*Looking for Love*, 230 x 600 cm), l'artiste accroche des dizaines d'épreuves comme un immense panneau rectangulaire de forme irrégulière. Plusieurs photographies sont démultipliées notamment *Tears*, portrait d'un mannequin aux larmes scarifiées, qu'on retrouve trois fois dans l'installation, en trois formats différents. La même année, dans l'installation pour la galerie Ars Futura à la foire de Bâle (*Looking for Love*, env. 350 x 400 x 500 cm), *Tears* est à nouveau utilisée, au milieu d'autres épreuves photographiques. Dans *Looking for Love* n° 30 (1996-2000, 206 x 455 cm, Collection du Fonds Régional d'Art Contemporain, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille), cent-six épreuves photographiques de divers formats décorent le mur. Neuf photographies de grands et moyens formats sont punaisées sur la longueur et une multitude de plus petits formats les entourent ou les recouvrent, les cachant parfois complètement. Certaines épreuves ont été découpées, à l'instar de *Tears* dont on n'aperçoit ici que les yeux et les larmes gravées. Les clichés de petits formats sont simplement collés avec du scotch volontairement visible, sur les épreuves de plus grande taille.

Les « pinwalls » font référence aux « pin-up » des années 1940 et 1950 et servent à reproduire les chambres d'adolescentes et leurs posters de stars et de mannequins. Buetti est à nouveau proche de Philippe Meste, qui raconte à propos de ses *Aquarelles* : « J'arrachais les pages et je les accrochais au mur, à la manière d'un adolescent qui collectionne ses images fétiches, ses icônes. Il y avait beaucoup de publicités pour les grandes marques avec Claudia Schiffer, Kate Moss et beaucoup d'autres filles dont je ne connais pas le nom, je les trouvais très provocantes et extrêmes aussi »⁶. L'attrait envers le top model, vécu comme un vecteur de désir sexuel chez Meste (il s'agit donc chez lui de fantasme), prend une dimension sociale chez Buetti. Ce dernier tente de comprendre cette fascination pour l'image iconique du top model, vecteur d'un certain *standing*, d'un *lifestyle* rêvé et promu dans les médias et la publicité de luxe.

La mise en scène en « pinwall » démystifie volontairement les icônes que l'artiste a gribouillées. L'utilisation répétée d'une même matrice, développée à plusieurs exemplaires, accentue l'impression de nonchalance qui se dégage des « pinwalls ». Selon Christoph Doswald, la multiplication des représentations de ces beautés supprime toute individualité : « The image becomes part of the wallpaper, and the most individual of all individuals – the star – disappears in a sea of equals of kind : the medial focus on the special case is

overruled »⁷. Le fétichisme de l'unique est ainsi destitué par Buetti ; il met en scène ses épreuves de manière délibérément confuse et désacralise par la même occasion l'œuvre d'art unique et immuable en l'épinglant au mur tel un vulgaire poster.

L'objectif de l'artiste est clair : attirer l'attention du spectateur et le laisser entre attraction et répulsion. Face à la pauvreté des moyens utilisés (le stylo à bille et la technique du gribouillage) et face à l'accrochage désorganisé des images, le public reste perplexe, inexorablement attiré par le spectacle offert par cette accumulation de visages parfaits recouvrant le mur, puis écoeuré par l'attaque faite sur leur peau et troublé par l'apparence désinvolte de la mise en scène.

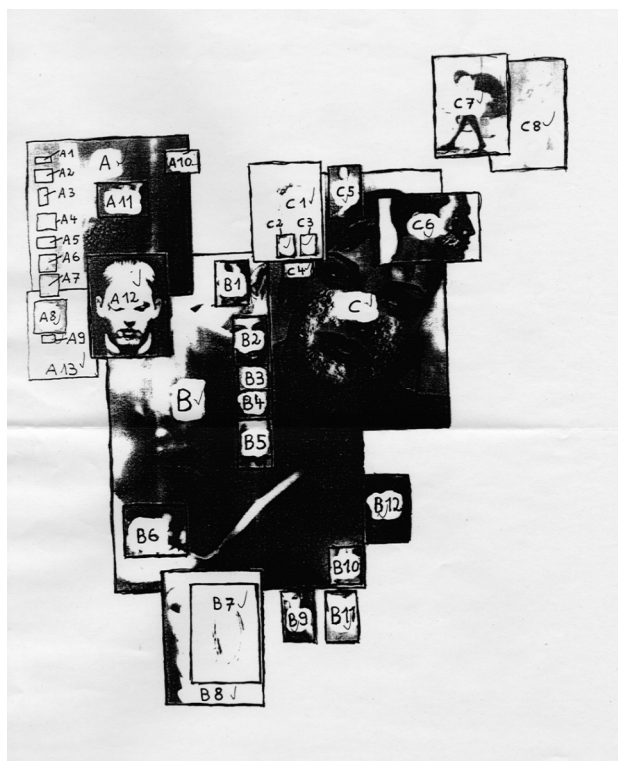


Figure 2.
Daniele Buetti, Plan pour *Looking for Love*, 1996.
Archives du Musée de l'Elysée.
© Courtesy Musée de l'Elysée, Lausanne, Suisse.

Buetti réalise également plusieurs installations en trois dimensions. En 1998, *Be my guide poppy star*, à la galerie bruxelloise Damasquine, renvoie explicitement aux années pop, non seulement parce que le titre est une prière adressée à la star pop, mais aussi parce que la mise en scène de Buetti récupère un langage warholien. L'artiste suisse soumet des emballages alimentaires et des boîtes de conserve qui rappellent les fameuses *Campbell's Soup Cans* (acrylique sur toile, 1962) d'Andy Warhol. Celles de Buetti au contraire sont recouvertes de photographies de mannequins défigurés. L'installation au Kunstverein d'Ulm, *Never enough of you* (1998)⁸ présente un assemblage d'épreuves des deux séries, collées sur des boîtes de céréales, de pizza, de lessive ou de café et installées autour de huit postes de télévision posés simplement sur des chaises. L'ensemble se trouve sur une scène délimitée par un rideau à filets de couleurs vives. Ce dispositif volontairement amateur invite le spectateur à traverser le rideau pour accéder à l'installation. Les vidéos montrent l'artiste portant un masque, sorte de marionnette tour à tour bouffon et souffre-douleur. Cette

installation révèle la position de Buetti : l'artiste ne se prend jamais au sérieux et tente d'attirer l'attention du spectateur par des artifices aux allures sophistiquées. Mais ces derniers sont très vite démasquées et s'avèrent n'être que du bricolage. L'accumulation des images sert à susciter l'intérêt du spectateur, à lui offrir une multitude de couleurs qui excitent son œil. Quant à l'artiste, il fait le pitre au milieu de cette scène faussement *glamour*, cherchant à concurrencer l'attraction provoquée par la beauté et le luxe promus sur les pages de magazines (certes scarifiés) qui lui servent de cadre.

Ainsi, si l'exposition des œuvres de Buetti constitue la partie finale de sa démarche, elle n'en demeure pas moins une étape cruciale. Isolée, chaque photographie altérée peut être vue comme un portrait particulier. Démultipliée et insérée à l'intérieur d'une installation présentant une profusion d'autres images du même type, chaque épreuve perd de sa singularité et ne devient qu'un détail de l'œuvre entière. Le mélange des formats, l'accumulation des épreuves, la démultiplication de celles-ci et leur accrochage volontairement confus laissent le spectateur dans l'embarras entre attraction et répulsion.



Figure 3.
Deux vues de l'exposition de Daniele Buetti, *Does Time Dance with Memories*, 2004
Galerie Bernhard Knaus de Francfort.
© Courtesy Bernhard Knaus Fine Art, Francfort, Allemagne.

Affichages

La beauté stéréotypée dont Buetti teste les limites est diffusée dans la presse féminine mais aussi sur les affiches publicitaires. En 1997, à l'occasion de l'exposition *Nonchalance*, organisée par le Kunstmuseum de Bienne, Buetti réalise une action dans les rues qui marque la fin de sa réflexion menée au travers de ses deux séries⁹. Alors que les prémisses de son questionnement étaient nées dans les rues de New York, en 1994 – il proposait, pour la somme de un dollar, de tatouer au stylo à bille des noms de multinationales sur le corps des passants – l'action biennoise clôt la démarche débutée trois ans plus tôt. Buetti réalise en effet douze affiches de « pseudo-scarifications » placardées dans les rues sur les panneaux d'affichage. Cette action constitue le point d'orgue de la subversion opérée par l'artiste car l'affiche subit parfois l'assaut des passants qui gribouillent moustaches ou pustules sur les visages publicitaires. En exhibant des peaux déjà abîmées, l'artiste confronte le passant avec ses propres habitudes iconoclastes. Ses œuvres s'emparent de la place publique et se confondent avec les images qu'elles détournent, comme l'avait initié Barbara Kruger. Pourtant, les affiches de Kruger comportent un discours

militant. Celles de Buetti n'ont aucune propagande ou stratégie pédagogique. Pour Buetti, afficher ses œuvres dans les rues ne provient pas d'une volonté d'enseigner quoi que ce soit aux passants. Il s'agit plutôt de subvertir l'espace public, de jouer sur l'ambiguïté et sur les frontières entre art et marché, entre musée et rue, entre œuvre d'art singulière et affiche commerciale.

Un dernier cas notoire de mise en scène des séries *Good Fellows* et *Looking for Love* reste à analyser. Récemment, Buetti a participé à l'action *Move for Life* qui utilise l'espace public pour diffuser un message sociopolitique, notamment contre la violence et la pauvreté. À l'instigation du galeriste Klaus Littman, plusieurs artistes, parmi eux Robert Rauschenberg, Jochen Gertz, Studio Van Lieshout, proposent une œuvre qui recouvre les parties latérales de camions avec des « énoncés monumentaux » (« monumental statements »). Le camion réalisé par Buetti comporte deux photographies de la série *Good Fellows*, montrant chacune un cadrage serré d'un fragment de peau sur lequel est gravé pour l'un « For ever » et pour l'autre « Tomorrow ». Comme Kruger qui avait recouvert les transports en commun siennois de slogans (« apparì come noi », « pensa come noi »), à l'occasion de l'exposition *Tra Piacere e potere* au Centro d'Arte Contemporaneo de Sienne en 2002¹⁰, les artistes de *Move for Life* utilisent un support mobile de grande taille pour faire voyager leur message et ne pas emprisonner leur discours dans l'espace muséal.



Figure 4.
Daniele Buetti, *Camion pour Move For Life*, 2005.
 Photographie « For ever » et « Tomorrow » sur parties latérales d'un camion.
 © Courtesy Littmann Kulturprojekte GmbH, Bâle, Suisse.

Conclusion

Pour Daniele Buetti, les images ne sont jamais figées et enfermées dans une forme unique. Elles peuvent être réutilisées, découpées, redéfinies selon leur format et redécouvertes selon leur place et leur rôle dans un « pinwall » ou une installation. Buetti joue sur notre tendance au fétichisme, mettant en scène sa propre production de façon contradictoire. Parfois un cliché est valorisé par sa reproduction unique en grand format, d'autres fois, il est démultiplié dans un « pinwall » ou une installation. Cette variation quant à l'édition démontre le désintérêt fétichiste que l'artiste porte envers son travail. Sa critique du

culte iconique prend forme dans le milieu de la mode, du luxe et des médias, lieux privilégiés qui promeuvent un fétichisme exacerbé envers des modèles idéaux et stéréotypés. À ce propos, Buetti revendique l'héritage laissé par le Pop Art : « C'était des travaux néo-pop qui s'occupaient des phénomènes médiatiques et des phénomènes qui ont avoir avec la surface »¹¹. Toute la subversion de l'artiste prend sens : alors qu'il traite de l'icône, de la star, du top model et de la beauté, il adopte une démarche qui renverse ces valeurs en refusant tout fétichisme et toute idéalisation.

Ainsi, le processus artistique de Buetti déploie le multiple sous toutes ses facettes, utilisant la subversion comme mode opératoire dans une visée néanmoins de séduction. Car l'artiste joue sur l'attrait des images de magazines qu'il utilise pour créer un univers faussement *glamour* et sophistiqué – univers pauvrement bricolé, réalisé avec des images de beautés abîmées. Dès lors, si l'art a pour fonction de montrer les dérives de la société et s'il se doit de porter un regard critique et nouveau sur le monde, il s'inscrit également dans cette société et ce monde qu'il remet en question. Il n'a donc jamais une position de surplomb. L'artiste adopte cette vision au sein même de sa production, développant ses épreuves photographiques au gré de ses besoins et relativisant la valeur de l'unique. Et l'œuvre de Buetti s'évertue à nous le rappeler : si l'art peut tester les limites de la beauté et remettre en question ses stéréotypes, il doit également se garder d'en imposer une nouvelle vision unique et totalitaire ; si l'art peut se moquer de notre tendance au fétichisme, il doit lui aussi éviter à tout prix de tomber dans le fétichisme. Au final, Daniele Buetti cherche à rivaliser avec les atouts des entreprises de luxe et leurs publicités prestigieuses. Il tente d'attirer l'attention du spectateur et joue avec lui entre séduction et répulsion, tout en mesurant le peu d'impact que son travail subversif peut avoir sur la « société de spectacle ».

Bibliographie

- Anna Amadio, Daniele Buetti*, cat. expo. (Kunsthalle Palazzo, Liestal, 24 fév.-31 mars 1996), Muttentz/Basel, Schwabe & Co, 1996.
- Jean-Christophe Blaser, « Daniele Buetti : destruction ou production de beauté ? », *Art Press*, hors série n° 18, Paris, oct. 1997, pp. 79-80, www.elysee.ch
- Edwige Cochois, « Interview de Philippe Meste », in : *Crash*, n°22, Paris, été 2002, pp. 64-65.
- Daniele Buetti : Be my guide poppy star*, cat. expo. (Damasquine Art Gallery, Bruxelles, 26 avril au 30 mai 1998), Bruxelles, [Imprimerie Pieters], 1998.
- Daniele Buetti : Never Enough of You*, cat. expo. (Kunstverein, Ulm, 22 mars au 26 avril 1998), Valencia, Cimal Arte Internacional, 1998.
- Daniele Buetti*, cat. d'expo. (Kunstverein, Fribourg, 14 fév.-30 mars 2003; Helmhaus, Zurich, 19 sept.-16 nov. 2003; Espace d'art contemporain, Marseille, 2004), Christoph Doswald (éd.), Stuttgart, Hatje Cantz, 2003.
- Journal de la Culture* sur Arte, en mai 2006, interview de Daniele Buetti par Tim Leinhard, visible sur www.arte-tv.com/fr/art-musique/metropolis/Agenda-expositions/1193674.html
- Recto Verso : Daniele Buetti, Damien De Lepeleire, David Falkner*, cat. expo. (Damasquine Art Gallery, Bruxelles, 20 mars au 26 avril 1997), Bruxelles, [Imprimerie Pieters], 1997.
- Daniele Buetti : Maybe you can be one of us*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008.

Nathalie DIETSCHY

Nathalie Dietschy est doctorante à la Section d'Histoire de l'Art de l'Université de Lausanne où elle a inscrit sa thèse sur « Le Christ au miroir de la photographie contemporaine ». Sa recherche est centrée sur les usages problématiques, voire blasphématoires de Jésus dans la photographie de ces vingt dernières années. Elle participe au projet interdisciplinaire « Usages de Jésus au XX^e siècle » qui étudie la manière dont le cinéma, les arts plastiques et la littérature se sont emparés de la figure de Jésus. Elle vient de publier un article sur « L'Autoportrait en Christ de Renee Cox » dans la revue *Etudes de Lettres*. Son mémoire de Master (dir. Philippe Kaenel, expert Jean-Christophe Blaser) était consacré à l'artiste suisse Daniele Buetti (*Daniele Buetti et la beauté blessée. Le top model et la star comme images et produits des médias*). Son texte analysait à la fois les deux séries *Good Fellows* et *Looking for Love* et la série des « lightboxes » en relation avec les pratiques du tatouage et de la scarification, les gestes iconoclastes et les phénomènes médiatiques.

¹ À ce sujet, voir le procès entre Richard Prince et Gary Gross. Ce dernier a saisi la justice pour faire valoir ses droits d'auteur sur la photographie prise de Brooke Shields à 10 ans dans une baignoire, cliché rephotographié par Prince (*Spiritual America*, 1983). Daniel Girardin, Christian Pirker, *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, cat. expo. (Lausanne, Musée de l'Elysée, 5 avril au 1^{er} juin 2008), Lausanne, Éd. Actes Sud, 2008.

² À ce propos, voir : *Recto Verso : Daniele Buetti, Damien De Lepeleire, David Falkner*, 1997.

³ Entretien de Daniele Buetti avec Denis Gielen, in : *Daniele Buetti : Be my guide poppy star*, 1998, p. 7.

⁴ Interview téléphonique de Daniele Buetti par l'auteure, 15 juin 2006.

⁵ *Anna Amadio, Daniele Buetti*, 1996.

⁶ Interview de Philippe Meste par Edwige Cochois, in : *Crash*, été 2002, pp. 64-65.

⁷ Christoph Doswald, « Magic Moments », in : *Daniele Buetti*, 2003, p. 27.

⁸ *Daniele Buetti : Never Enough of You*, 1998.

⁹ Buetti considère l'action réalisée à Bienne en 1997, comme l'achèvement de sa réflexion menée dans *Good Fellows* et *Looking for Love*. Les deux séries seront poursuivies conjointement à une nouvelle série, celle des « lightboxes » (caissons lumineux reproduisant une photographie de top model ou de star, percés par l'artiste), dans laquelle il élargit son sujet aux stars et où les noms de marques sont remplacés par des phrases existentielles que se posent les tops models ou les célébrités.

¹⁰ *Barbara Kruger : tra piacere e potere*, cat. expo. (Palazzo del Papesse : Centro Arte Contemporanea, Sienne, 22 juin au 5 septembre 2002), Siena-Prato, Gli Ori, 2002.

¹¹ Interview téléphonique de Daniele Buetti par l'auteure, 15 juin 2006.